

University of Groningen

Film als publieke sfeer. Over flaneurs, filmkijkers, cultureel burgers en La Haine

Vega, J.A.

Published in:
Krisis. Tijdschrift voor Actuele Filosofie

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2007

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Vega, J. A. (2007). Film als publieke sfeer. Over flaneurs, filmkijkers, cultureel burgers en La Haine. *Krisis. Tijdschrift voor Actuele Filosofie*, 8(3), 43 - 58.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

Gepubliceerde versie in: *Krisis. Tijdschrift voor actuele filosofie*, 8, 3, 2007, pp. 43-58.

FILM ALS PUBLIEKE SFEER. OVER FLANEURS, FILMKIJKERS, CULTUREEL BURGERS, EN *LA HAINE*.

Judith Vega

Film lijkt een onwaarschijnlijke kandidaat te zijn om ons iets te leren over de publieke sfeer en (post)modern burgerschap. Weinig mensen zullen ontkennen dat film allerlei politieke dimensies kan hebben, maar de noties van ‘openbaarheid’ en ‘burgerschap’ spelen daarbij zelden een rol. Waar film als ‘politiek’ gezien wordt, gebeurt dat doorgaans door het verschil te maken tussen ‘mainstream’ en ‘kritische’ films. De kritische film verzet zich dan tegen de clichés van de mainstream Hollywood-producties: ze geeft een kritische verbeelding van sociale of persoonlijke verhoudingen, of neemt bepaalde ‘grote’ sociaal-politieke kwesties tot onderwerp. ‘Politiek’ bestaat hier in de strijd tussen wat ‘Hollywood’ doet enerzijds, en het verzet tegen ‘de markt’ anderzijds. De consument/kijker krijgt ofwel hegemoniaal/ideologisch, ofwel kritisch materiaal aangeboden.

Deze alledaagse intuïtie volgt ook het intellectuele veld, als we dat enigszins grof zouden markeren. De kritische filmtheorie heeft film begrepen in termen van productie en ideologie, en investeerde in de (vooral psychoanalytische) uitleg van ideologische structuren. Een bekend euvel van dit schema is dat het ‘consumptie’ als passief benadert. De cultuurstudies repareerden dit probleem door middel van receptieonderzoek. Door het traceren van diverse vormen van cultuurgebruik verdween de scherpe tegenstelling tussen consumptie en productie. Er ontstond een aanzienlijk complexere opvatting van consumptie, en van culturele actoren.¹ Maar ook de verdediging van ‘actieve consumenten’ blijft zich uiteindelijk bewegen binnen het binaire analysemodel van productie versus consumptie.

In dat analysemodel blijven de opties op het ‘politieke’ karakter van film beperkt: film representeert óf impliciet ideologische structuren (van bijvoorbeeld klasse, gender, en kleur), óf expliciet politieke onderwerpen of politiek engagement in

algemenere zin.² In dit artikel wil ik onderzoeken welke conceptuele middelen er beschikbaar zijn voor het ontwikkelen van een derde manier om film in politieke termen te begrijpen. Ik wil daartoe ‘politiek’ van andere connotaties voorzien dan die van activisme dan wel onderdrukking, en politiek begrijpen in termen van publieke sfeer, burgerschap en participatie.

Een sociale filosofie van film

Die laatste drie termen komen uit een typisch sociaal- en politiek-filosofisch begrippenapparaat, en vragen om een in filmonderzoek niet erg gebruikelijke academische insteek. Filosofen grijpen film vooral aan om te laten zien hoe film denkwerelden kan illustreren.³ Filmwetenschappers bekennen zich tot ideologiekritisch of/en receptieonderzoek van film. Het onderzoek naar film heeft film – met een knipoog naar Marx – dus vooral een plek gegeven in de hemelen of op de markt. De sociale en politieke filosofie laat op haar beurt de cultuur, en film in het bijzonder, over aan de cultuurfilosofie in engere zin of de empirische cultuurstudies. En dat ten onrechte. Wat de sociale- en politieke filosofie de filmtheorie te bieden heeft, is haar belangstelling voor de specifiek moderne vormen van politiek, die we aanduiden met ‘burgerschap’ en ‘publieke sfeer’. Die begrippen wijzen op een nieuwe plaats van de politiek: moderne politiek betreft niet meer alleen staatspolitiek of ideologische dominantie, maar ook de eigen activiteiten van burgers. De publieke sfeer is de plek waar burgers hun eigen vormen van politiek bedrijven: burgers zijn actoren die observerend, opiniërend, en interacterend participeren in een gedeelde openbare ruimte, met het oog op de inrichting van die ruimte of van de andere plaatsen van de politiek.⁴ In mijn voorstel voor een derde weg voor filmonderzoek werk ik met dit begrip van politiek: politiek als praktijk van burgerlijke participatie en contestatie. Ik plaats daarmee cultuurgebruik expliciet in een publiek perspectief, dat dus het in principe private en individualistische perspectief van ‘consumptie’ vervangt.⁵

Ik wil film dus in verband brengen met modern publiek actorschap en de theorie van de moderne openbaarheid. Voor het begrijpen van film als praktijk van publieke participatie zijn de klassieke, en idealiserende, opvattingen van burgerschap en openbaarheid niet geschikt. We hebben dus alternatieve concepties nodig, die

politiek en cultuur niet meer stringent scheiden, maar juist met elkaar verbinden. In plaats van de klassieke opvatting van een op de formele politiek gericht kritisch burgerschap te gebruiken, wil ik werken met de recent opgekomen notie van ‘cultureel burgerschap’. En in plaats van de klassieke opvatting van openbaarheid als de ruimte van een intentionele en rationele twist over het publieke goed via transparante en gedeelde procedures, gebruik ik het idee van de ‘gemedieerde openbaarheid’. In die openbaarheid is politiek intrinsiek verweven met cultuur, en staan publieke praktijken in het teken van ‘culturele mediaties’, in plaats van ‘rationele twist’. Alvorens verder de associatie van film en openbaarheid te bespreken, wil ik kort ingaan op de specifieke concepties van openbaarheid en burgerschap die hier spelen.

In de mediamaatschappij zijn onze publieke activiteiten aan allerlei soorten culturele bemiddeling onderhevig. Voor dat intrinsiek ‘gemedieerde’ karakter van de moderne openbaarheid bestaan inmiddels diverse formuleringen. Enkele bekende zijn Jürgen Habermas’ concept van een discursieve moderne openbaarheid, die met tekstuele en communicatieve middelen tot stand komt, Benedict Andersons *imagined communities*, Jean Baudrillards argumentaties over media die de werkelijkheid kapen, Mike Davis’ overgemedieerde stad Los Angeles, of Arjun Appadurai’s notie van *mediascapes*, die een door beelden en verhalen voortgedreven globalisering neerzet. Om die inzichten in de verwevenheid van politieke en culturele processen expliciet met een handelingstheoretisch perspectief te verbinden, is recentelijk het begrip ‘cultureel burgerschap’ in zwang gekomen. Dit heeft twee soorten toepassingen gekregen. In de eerste plaats wordt het gebruikt om de relatie tussen burgerschap en culturele identiteiten, meestal die van minderheden in multiculturele of meertalige samenlevingen, te conceptualiseren. Vervolgens wordt dan vaak een recht op expressie en bescherming van die identiteiten geformuleerd. Hier krijgt burgerschap een extra, ‘juridische’ dimensie, in de vorm van culturele rechten. Maar er is nog een tweede toepassing van het begrip, met in feite radicalere gevolgen voor het klassieke begrip van een autonoom burgerschap. Hier wordt benadrukt hoe praktijken van burgerschap structureel ‘belast’ zijn met culturele vooronderstellingen, waarden en verwachtingen. Het gaat dus niet zozeer om een toegevoegd aspect aan burgerschap – een aandacht voor cultuur die ingegeven is door actuele omstandigheden als de multiculturele

samenleving. Het gaat om een fundamentele kritiek op het klassieke burgerschapsbegrip als zodanig: de rol van burger staat niet los van kenmerken die in de klassieke visie als privaat, subjectief en heteronoom golden. De term cultureel burgerschap is hier eigenlijk een pleonasme: het gaat om een nieuw algemeen begrip van ieders burgerschap.

De moderne (massa)media vormen een belangrijke aanleiding voor dat idee van cultureel burgerschap. De alom aanwezige massamedia zijn, met hun constructies van publieke verhalen, symbolen en identiteiten, het raamwerk gaan vormen voor de ontwikkeling van de *civil society*. In dit perspectief betekent burgerschap de deelname aan een politiek-culturele strijd om betekenisgeving. Zoals Nick Stevenson stelt, beschrijft cultureel burgerschap niet alleen de collectieve onderneming van een rationele kritiek op de officiële politiek, maar tevens de symbolische activiteiten waarin politiek en sociaal lidmaatschap geconstrueerd worden via een diversiteit aan gemedieerde en mediërende culturele vormen.⁶ Cultureel burgerschap in deze zin is een interessante bijdrage aan het denken over de gemedieerde openbaarheid: ze neemt het gemedieerde karakter van de openbaarheid serieus, maar wil, anders dan sommige interpretaties, een meer actorgerichte problematisering niet loslaten.

Mijn inzet is om aan de hand van het medium film te onderzoeken hoe de verwevenheid van cultuur en politiek in onze publieke sfeer begrepen kan worden, en hoe film zelf als exemplarische praktijk van die publieke sfeer kan verschijnen. Zoals de filmtheoreticus Christian Metz ooit analyseerde: fotografie kent toeschouwers, film deelnemers. Volgens Metz is film een mechanisme dat affectieve en percipiërende participatie van de toeschouwers met zich meebrengt.⁷ Hij beschreef die participatie als een formele karakteristiek van het medium film, die verklaart waarom film massapublieken aan zich kan binden. Metz wilde in zijn werk een semiotische benadering van film ontwikkelen, wat uiteindelijk een vooral internalistische filmbenadering oplevert (die focust op de film als specifiek tekensysteem). Metz' intuïtie keert echter terug bij historici en theoretici die film in een expliciet sociaal-cultureel perspectief willen begrijpen, als een praktijk van participatie met potentiële relevantie voor de publieke sfeer.

Ik wil hieronder allereerst de, vooral cultuurhistorische, literatuur bespreken die

film in verband brengt met de moderne, stedelijke openbaarheid, en die de associatie van film en *flanerie* beargumenteert. Deze associatie biedt interessante analytische mogelijkheden, maar kent ook duidelijke beperkingen. Ik zal dan ook concluderen dat de filmkijker een betere ingang tot de publieke sfeer is dan de flaneur. Daarna bespreek ik hoe film, nu in verband gebracht met de praktijk van het openbare leven, ook als ‘contesterende’ publieke praktijk gezien kan worden. Daarvoor ga ik te rade bij Michel de Certeau, die de aandacht vestigde op het tegendraadse gebruik van cultuur in alledaagse praktijken. Ik zal laten zien dat zijn benadering evenwel blijft haken in een onopgeloste tegenstrijdigheid tussen zijn conceptualisering van ‘verzet’ en van de ‘gemedieerde openbaarheid’. Ten slotte wil ik aan de hand van Mathieu Kassovitz’ film *La haine* (1995) illustreren hoe film kan werken als reflexieve praktijk binnen een principieel ‘gemedieerde’ moderne openbaarheid.

Film en flanerie

Het is inmiddels uitvoerig beargumenteerd dat film en moderniteit onlosmakelijk bij elkaar horen. En dit in een diepere zin dan van een toevallige historische gelijktijdigheid. Film kent een specifiek moderne ontologie, in de zin dat ze waarneming en beweging in een en hetzelfde medium heeft weten te integreren. In het moderne leven wordt waarneming een beweeglijke activiteit: ook trein, telegraaf, automobiel en boulevard zijn hiervan emblemen. Film is in die rij wel de meest markante technologische belichaming van het dynamische, vluchtige, en fragmentarische moderne leven. Hij representeert het veranderde regime van perceptie in een dubbele betekenis: film is het artistieke medium dat waarneemt in dezelfde, dynamische en vluchtige modus als waarin het zelf wordt waargenomen. Leo Charney en Vanessa Schwartz onderzochten de relatie tussen filmische technologie en culturele moderniteit. Ze schrijven dat ‘cinema (...) became the fullest expression and combination of modernity’s attributes’. Omgekeerd kan ook de moderne cultuur in cinematografische termen begrepen worden: ‘modern culture was “cinematic” before the fact’.⁸

De analogie van film en moderniteit levert een verdere, en specifiekere analogie op: die tussen film en *flanerie*. De technologie van film, die de waarnemingsmodus van

een ‘filmische moderniteit’ illustreert, laat meteen ook het stedelijke karakter van de moderniteit zien. Film deelt haar karakteristieken met het stedelijke leven: de ervaring van snel wisselende beelden, de industriële en ruimtelijke inbedding daarvan, en de positionering van de toeschouwer als lid van een massapubliek. Film en moderniteit zijn ontologisch gefundeerd in de ruimtelijke en temporele aard van de moderne grote stad. De straten van de stad vormen de exemplarische habitat van de spectatoriale activiteiten en capaciteiten van zowel de stadsmens als de bioscoopganger. Anke Gleber, die de centraliteit van de filmische metafoor van de stad onderzocht voor de periode van de Weimarrepubliek, geeft illustraties van de historische verankering van de analogie tussen film en *flanerie*. Een van de auteurs die ze bespreekt, claimt dat ‘the cinema predominantly shows “the pushing and shoving of the cities, lamp posts, automobiles, façades of hotels, train stations” – the same world of modernity he also finds reflected through the eyes and the obsessions of the flaneur’.⁹ De cinema wordt het prototype van flanerende aanwezigheid in de straten. De formele karakteristieken die film en *flanerie* delen zijn een continue beweging, een visuele en gefragmenteerde ervaring van dingen en mensen, een deelname aan ruimtes die met anonieme anderen gedeeld worden, en een continue configuratie van verschil en het andere: straat en doek vorderen de verbeelding van onze relatie tot het andere en vreemde.

Dat betreft dus een analogie van formele kenmerken. Deze roept echter meteen inhoudelijke vragen op. Ten eerste de vraag naar het soort moderne subjectiviteit dat de flaneur geacht wordt te belichamen. De figuur van de flaneur kent inmiddels een rijke literatuur en navenant vele interpretaties. Maar het dominante beeld is toch dat van de stadsmens die zwervend door de straten, een geïndividualiseerde, afstandelijke en kritische houding tegenover de sociale en esthetische fenomenen van de stad inneemt, en die zich daarmee buiten of tegenover de massa’s plaatst. Dit beeld is voornamelijk ontleend aan Georg Simmels sociaal-psychologische impressie van het stadsleven, en Walter Benjamins geschriften over stad en flaneur. De stadsmens c.q. de flaneur illustreert hier ‘typisch moderne’ ontologische en epistemologische leerstukken. Hij is exponent van een in grootstedelijke omstandigheden geboren individualisering, en van het subject-object model van waarneming. Dat zijn leerstukken waarvan de flaneur, zoals diverse commentatoren hebben opgemerkt, overigens ook meteen de

grenzen openbaart. Zijn individualisme blijft immers steeds schatplichtig aan de massa. Zijn pogingen subject te worden dankzij het object stuiten telkens op het uiteindelijk evasieve karakter van die objecten. De flaneur weet al kijkend en speculerend nooit hun ware aard te achterhalen.

De flaneur belichaamt dus ook een moderne *illusie*. Dit argument komt in meerdere toonzettingen voor. Door verschillende auteurs is beargumenteerd dat de flaneur minder voor een algemeen-moderne, dan voor een specifieke configuratie van vrijheid, identiteit en waarneming staat. Zo stellen bijvoorbeeld feministische theoreticae dat de vrijheid van de flanerende blik connotaties van mannelijkheid met zich mee brengt. De specifieke sociale rollen waarmee de flaneur vaak geassocieerd wordt, zijn meestal mannelijke rollen als de journalist of de detective. De heersende benaderingen kennen alleen de rol van prostituee als een vrouwelijke praktijk van *flanerie*. Zonder hier nu verder op in te kunnen gaan, mogen we op basis van deze kritiek vraagtekens plaatsen bij de adequaatheid van de figuur van de flaneur om moderne publieke aanwezigheid te denken.¹⁰ Ook andere overwegingen geven reden voor een dergelijke twijfel. In het licht van een door de massamedia gestuurde waarneming van, en oordeelsvorming over het openbare leven, is de flaneur uit de standaardbeschrijving een te onbevangen publiek personage. De flaneur wordt hoogstens in zijn autonomie beperkt door het ongrijpbare object. Wat nog niet in beeld komt, is de aanzienlijk complexere omstandigheid van een technologisch en hoogindustrieel gegenereerde beeldencultuur, die alle subjectieve waarneming en oordeelsvorming – en daarmee ook de intersubjectieve verhoudingen in de openbaarheid – onontkoombaar medieert. Beide soorten kritiek leiden tot de conclusie dat de flaneur een ontoereikende metafoor is voor moderne waarneming en publieke participatie.

Dat brengt ons bij een tweede vraag waartoe de analogie van film en flaneren aanleiding geeft. Die vraag is of het institutionele karakter van film niet de configuratie verandert van de waarneming die bij *flanerie* in het spel is. Immers, bij film is er sprake van een ‘verdubbeling’ van de flanerende blik: zowel de camera als de toeschouwer kunnen als flaneurs worden beschouwd. Beide praktiseren de voyeuristische impuls van het flaneren: een zwervende blik, en gretigheid om de details

van gebeurtenissen en ontmoetingen te ontleiden. De resulterende ‘dialogoog’ van flaneurs onderscheidt film van de gewone *flanerie*. De filmische dialoog betekent een ander soort publieke participatie. Deze wordt gekarakteriseerd door een wederzijdsheid in het spectatoriale proces die nagenoeg afwezig is in de theorie van de flaneur. De ‘autonomie’ van de blik maakt plaats voor een nu logisch gegenereerde situatie van blikken die door andere blikken bemiddeld worden. Film is dan ook een bij uitstek geschikte metafoor voor de *gemedieerde* openbaarheid.

Film belichaamt openbaarheid in twee opzichten. Allereerst is er een institutionele ruimte van participatie: de bioscoop, of de huiskamer, waar de aanwezigen de film zien. Dit zijn evenwel niet per se collectief en fysiek gedeelde ruimten (er kan ook een enkele toeschouwer zijn), noch alleen ruimten in spatiële zin. Want in alle gevallen speelt er een gedeeld symbolisch universum, een intersubjectief tot stand komend verhaal over sociale fenomenen – via de specifieke verbeeldingen van de sociale werkelijkheid die de toeschouwers zien, horen, en interpreteren. De interactie van blikken en beelden gebeurt op verschillende niveaus: de camera/regisseur, de toeschouwer, de personages, de objecten, en de ruimtelijke configuraties die in de film optreden, raken er met elkaar verweerd. De in formeel opzicht beargumenteerde analogie van film en *flanerie* blijft intrigeren, maar het ermee verbonden beeld van de flaneur als exemplarisch subject van de moderne perceptie voldoet nu niet meer. Waar de flaneur een solipsistisch vertaalde ervaring van vervreemding vertegenwoordigt, representeert film de vervreemding die een gemedieerde openbaarheid oplevert voor het collectief van burgers. De bewoner van de geglobaliseerde mediamaatshappij ervaart allang dat haar observaties en oordelen aan heteronome processen zijn onderworpen.

Film en *flanerie*, door de bovengenoemde auteurs nog als analogie geanalyseerd, scheiden hier dus hun wegen. De formele analogie ontmoet haar grenzen waar we de waarneming niet meer in een subject-object schema begrijpen, maar binnen de institutionele omgeving van gemedieerde openbaarheid. Het representationele en massamediale karakter van film geeft een adequatere ingang tot de ervaring van de moderne openbaarheid dan het idee van de flaneur. In de filmische publieke sfeer herkennen we het wezenlijk culturele karakter van de openbaarheid: het is een ruimte

waar collectieve oriëntatie, betwistende activiteit, en symbolisch bemiddelde houdingen, waarnemingen, en meningen onlosmakelijk optreden. Omgekeerd mogen we stellen dat de publieke sfeer toenemend een film is die zich voor ons voltrekt.

Listige lezers of reciterende orde?

Flaneur en film(kijker) engageren zich beiden in *real-time* met het sociale leven, zoals dit zich voordoet in verbeelding en representatie. Zoals de flaneur ‘ziet’ terwijl hij wandelt, zo ‘wandelt’ de bioscoopganger al kijkend. Beiden ‘lezen’ en ‘herwerken’ de sequenties van beelden en gebeurtenissen die de straat c.q. het doek biedt. Anders dan de flaneur doet de filmkijker dit echter tegenover een actief gecodeerde culturele verbeelding: zijn of haar ‘leespraktijk’ is daarmee altijd onderdeel van al ingevulde trajecten van interpretatie van culturele modellen of structuren. Het is dus juist de filmkijker die lijkt op de hierboven omschreven ‘cultureel burger’. Film verschijnt daarmee als ‘praktijk van alledaags publiek leven’ – om de bekende titel van een boek van Michel de Certeau te parafraseren. In dat boek verschijnen lezen en kijken als actieve culturele participaties en confrontaties. Certeau ziet cultuur als een verzameling ‘betwistende praktijken’, in openbare en dagelijkse contexten. Dat klinkt veelbelovend, en ik wil nagaan in hoeverre Certeau’s benadering geschikt is om film in termen van cultureel burgerschap en culturele openbaarheid te begrijpen.

Certeau wilde in *The practice of everyday life*¹¹ een begrip van consumptie ontwikkelen dat niet langer in het teken van passiviteit stond. Alledaags cultuurgebruik staat voor hem in het teken van actieve, herbewerkende toeëigeningen van cultuur. De consument van cultuur is een actieve lezer, oftewel een producent, van cultuur, die tegen de heersende regels en gegeven contexten in allerlei creatieve tactieken van hergebruik zet. Certeau vervangt het heersende buitenperspectief op cultuur door een studie van de procedures en machinaties die immanent zijn aan cultuur. Hij ziet geen massa onderworpen aan strategische rationaliteiten, hij ziet culturele pluraliteit en creativiteit, en handelende, listenberamende subjecten. Certeau wil de ‘clandestiene’ momenten van trucs, manipulaties en lol laten zien die consumenten toestaan zich de technologisch en disciplinair geplande omgeving weer toe te eigenen – een context waar ze nu eenmaal toe veroordeeld zijn, niet uit kunnen

stappen. Tegenwerk dus, bij de structuur-subject tegenstelling in het onderzoek van de cultuur van consumptie: ‘systems of representation or processes of fabrication no longer appear only as normative frameworks but also as *tools manipulated by users*’.¹²

Dit begrip van een kritisch, of beter, tegendraads lezen, ondersteunt Certeau met het concept van de taalhandeling, de *speech act*. Het actieve lezen vormt een handeling, waarmee de ‘lezer’ of consument meteen ook een maker of producent van de wereld wordt. Deze culturele *speech acts* vergelijkt Certeau met het ‘wandelen’ door de stadsmens. Zonder expliciet het concept van *flanerie* te gebruiken, hanteert hij een soortgelijke analogie tussen ‘lezen’ en ‘lopen’ als we in het debat over film en *flanerie* tegenkwamen. De straten vormen, net als culturele ‘teksten’, de gelegenheid voor tegendraadse toe-eigeningen ervan. Zowel het lezende als het lopende lichaam herbetekent de tekens die het tegenkomt voor eigen doeleinden. Lezen wordt een ‘stille productie’, een ‘kunst die alles behalve passief’ is.¹³ De *urban walker* maakt in zijn *pedestrian speech acts* een eigen ruimtelijke orde.

(...) if on the one hand he actualizes only a few of the possibilities fixed by the constructed order (he goes only here and not there), on the other he increases the number of possibilities (for example, by creating shortcuts and detours) and prohibitions (for example, he forbids himself to take paths generally considered accessible or even obligatory). He thus makes a selection. (Certeau 1984, 98)

Certeaus aandacht voor de creativiteit binnen het dagelijks gebruik van cultuur wordt dus conceptueel onderbouwd via een aan de taalfilosofie ontleende visie op cultuurgebruik als performatieve taalhandeling: een handeling die de werkelijkheid niet spiegelt, maar maakt en verandert. Het performatieve taalhandelingsbegrip dient om het actorschap van de gebruiker te conceptualiseren.

Certeau conceptualiseert het tekstuele karakter van de moderne wereld op nog een tweede manier. Aan het eind van het boek typeert hij de moderne cultuur als een ‘semiocratie’, een maatschappij van het verhaal, waarin ‘lezen’ een uit zijn krachten gegroeide ontwikkeling heeft doorgemaakt. In deze *société récitée* wordt de alom aanwezigheid van tekst niet verminderd, maar geïntensiveerd door het bombardement

van beelden dat de mediamaatschappij uitstort. De beelden behoeven zelf steeds meer tekst en uitleg. Het is een maatschappij waar de tekstuele herhaling, het citaat, heerst.

From morning to night, narrations haunt streets and buildings. They articulate our existences by teaching us what they must be. (...) Our society has become a recited society, in three senses: it is defined by *stories* (*récits*, the fables constituted by our advertising and informational media), by *citations* of stories, and by the interminable *recitation* of stories. (Certeau 1984, 186)

Certeaus begrip van tegendraads ‘lezen’ is dus allereerst een analogie met de *speech act*, die het potentieel voor autonome en actief transformerende handelingen kan conceptualiseren. Maar het is ook gesitueerd in afhankelijkheid van een gemedieerde maatschappij, waarin voortdurende citatie het middel is ‘by which the “real” is instituted’.¹⁴ Deze twee begripsmatige invalshoeken gaan helaas ongemakkelijk samen.

Certeau hinkt op twee gedachten. Enerzijds wil hij de binnen de analytische taalfilosofie ontwikkelde taalhandelingstheorie in het geweer brengen. Dit is een typisch bewustzijnsfilosofische traditie die intentionele individuele handelingen in afgebakende contexten analyseert. Anderzijds plaatst Certeau de *speech act* als een handeling voorbij bepaalde intentie en context, namelijk als functie van een tot citeren gedoemde cultuur. Die laatste visie is verwant aan Jacques Derrida’s analyse van de beperkingen van het traditionele taalhandelingsbegrip. In Derrida’s visie is de performativiteit van taal niet op te hangen aan subjectieve intenties, noch beperkt tot een bepaalde context. Performativiteit is geen functie van de individuele handeling; er is juist sprake van een voortdurende onteigening van betekenis en geïntendeerde werking. In een dergelijke analyse verdwijnt echter Certeaus ‘lezer’ als de subjectieve motor van de totstandkoming van culturele betekenissen. Het onderscheid dat Certeau graag maakt tussen toe-eigening (*prise parole*) en onteigening (*récitation*) verliest in de *société récitée* nu net elke helderheid. We moeten concluderen dat zijn taalhandelingstheorie op gespannen voet staat met zijn maatschappijtheorie.

Certeaus notie van een reciterende, citerende maatschappij staat haaks op het binaire model van een autonome en listige lezer versus een strategisch-rationalistisch

gecodeerde omgeving dat zijn werk ook typeert. Welke uitweg hebben we uit dit terugkerende binaire raamwerk, die het toelaat zowel dat maatschappijbegrip als het begrip van cultuurgebruik als praktijk van participatie te behouden? Ik wil die uitweg zoeken in het opnieuw betrekken van het culturele artefact zelf in het begrijpen van de ‘politieke’ dimensie van cultuur. Mijn vraag is hoe, in de reciterende maatschappij, het culturele artefact zelf als actor verschijnt. Immers, zowel ‘lezer’ als culturele ‘tekst’ of artefact (bijvoorbeeld film) raken verwikkeld in iteratieve processen van betekening. Het begrip ‘iteratie’ ligt dichtbij Certeaus begrip van de *société récitée*. Ook voor Derrida, die iteratie voor taalfilosofisch gebruik introduceerde, ligt aan talige betekenis het principe van herhaalbaarheid ten grondslag: taaluitingen hebben performatieve werking *dankzij* hun herhaling van een conventie.¹⁵ Derrida stelt dat het citaat geen bijzonderheid in taalgebruik, maar de regel ervan is. Iteratie onderscheidt zich van het reguliere begrip ‘citatie’, omdat dit citeren geen oorspronkelijke bron kent, en het citaat uit de context van de intentionele subjectieve handeling is gehaald. Het citaat functioneert in een louter intertekstuele, bovensubjectieve context. Performativiteit ontstaat hier niet uit de intentionele handeling van een subject, maar als functie van het netwerk van talige gebeurtenissen. Elke bepaling van het traject van betekenis heeft een principieel open, oneindig karakter. Het ‘citaat’ kan ondertussen allerlei vormen krijgen: imitatie, parodie, omkering. Maar deze betreffen een niet-intentionele, ‘toevallige’, van contextbepalingen en interpretatie afhankelijke performativiteit.

Over de politieke bruikbaarheid van Derrida’s begrippenapparaat wordt notoir verschillend gedacht, maar meestal niet optimistisch. In de context van de ‘reciterende maatschappij’ heeft het echter onmiskenbare maatschappijtheoretische waarde. Wel moet het concept van iteratie dan in een meer handelingstheoretische visie geïntegreerd worden. Waar Certeaus gemedieerde openbaarheid (semicratie) de *speech act* conceptueel slecht verdraagt, moet Derrida’s iteratie het subject juist nog in beeld krijgen om een concept van ‘gemedieerde *publieke sfeer*’ te worden. De notie van politiek als ‘contestatie’ is daar eerder behulpzaam dan een vreemde eend in de bijt. Zoals Derrida ooit zelf aangaf: het is noodzakelijk telkens de contexten te blijven zoeken waarbinnen de trajecten van citatie onderzocht kunnen worden. Juist de oneindige bepaalbaarheid van betekenis vraagt om oneindige pogingen tot specifieke

interpretaties van teksten en passages, om te onderzoeken hoe de taalhandeling tegelijkertijd conventies herhaalt, en aan ze ontsnapt. En dat is wat cultureel burgerschap moet inhouden: een engagement dat bedacht is op de citerende eigenschappen van haar eigen pogingen tot verzet tegen ongewenste conventies. Het onderkent haar schatplichtigheid aan, en radicale afhankelijkheid van, de tekstuele artefacten in de mediale publieke sfeer.

Film als en over publieke sfeer

Ik wil hieronder aan de hand van een film, een stadsfilm, een indruk geven van de iteratieve processen waarbinnen teksten (in brede zin) betekenis krijgen. Met ‘stadsfilms’ bedoel ik films waarin de stad niet slechts het decor voor een willekeurig verhaal vormt, maar zelf actor in het verhaal is. De stedelijke omgeving bepaalt mede de inhoud en ontwikkeling van het verhaal. Stadsfilms verbeelden de hedendaagse multiculturele, multireligieuze, en economisch verdeelde stad. Ze laten tevens gender-geconnoteerde toe-eigeningen van ruimte zien. Ze thematiseren de stedelijke openbaarheid, waarbij de situering van lichamen in de ruimte, en ten opzichte van elkaar, op zeer diverse wijze verbeeld wordt. Ze vormen zo een aan teksten complementair discours over de stedelijke openbaarheid. Juist door hun visualisering van de ruimtelijke en lichamelijke aspecten van publieke aanwezigheid kunnen ze een nieuw begrip van het gebruik van de openbaarheid, en de diversiteit daarvan, opleveren. Ze zijn een ideale ‘pragmatische context’ (Derrida) voor het onderzoeken van ‘betekenistrajecten’. Hoe onderhandelen films met de beschikbare (tekstuele en visuele) verbeeldingen van de stad? Hoe herhalen en herverbeelden ze andere verbeeldingen van de stad, waaronder sociaal-theoretische? Hoe bieden ze eigen publieke ruimtes waarin de kijker zichzelf op nieuwe wijzen kan begrijpen als deelnemer aan (verhalen over) de publieke sfeer?

Kassovitz’ *La haine* is een film die de dystopische traditie van het verbeelden van het leven in de grote stad eenduidig lijkt te vertegenwoordigen. De film opent met straatscènes van demonstraties, confrontaties tussen de politie en demonstranten, sporen van rellen, en politieauto’s die met extra hulpmiddelen gewelddadig worden gemaakt. Door deze beelden klinkt een *voice-over* die de omineuze parabel vertelt van

iemand die van een hoog gebouw valt, en voor zichzelf herhaalt ‘tot nu toe gaat alles goed, tot nu toe gaat alles goed’. De verteller observeert dat het niet de val zelf, maar de crash is die er toe zal doen. De combinatie van beelden en gesproken tekst zorgt direct voor een gedistantieerde insteek bij de toeschouwer: die wordt duidelijk niet verondersteld een slechts consumptieve kijkhouding in te nemen. De film is een soort kadervertelling: de begin- en eindscènes contextualiseren het eigenlijke verhaal in kritische, normatieve zin – ze zetten een morele hoodschap neer over het verbeelde stadsgeweld. Hierbij ontstaat al een eerste verschuiving ten opzichte van de (dystopische) verbeeldingstraditie: tegenover de vanzelfsprekendheid of naturalisering van het gevaar van de stad wordt tot reflectie en veranderende praktijken aangezet.

De film verhaalt een dag in het leven van drie bevriende jongens in Parijs: Saïd, Vinz, en Hubert – respectievelijk Arabisch, joods, en zwart. Tijdens de rellen van de vorige dag is een Arabische jongen in het ziekenhuis beland nadat hij door de politie was neergeschoten (wat een werkelijke gebeurtenis uit 1993 verhaalt). Met name heethoofd Vinz is uit op wraak. Andere resultaten van de rellen zijn een uitgebrande politiepost, school, en bokshal waar Hubert, professioneel bokser, placht te oefenen. Vinz spreekt over de ‘oorlog’ als ‘opwindend’. ‘Je had erbij moeten zijn,’ zegt hij tegen Saïd, die terughoudender is: ‘ik ben minder snel dan een kogel’ antwoordt hij Vinz. Hubert is de kalmste van de drie, en probeert de anderen regelmatig van hun gewelddadige neigingen af te brengen. ‘Hij denkt te veel na,’ moppert Vinz. Als Vinz een pistool vindt dat een politieagent verloor tijdens de rellen, besluit hij het voor zijn wraak te gebruiken. Het wapen fascineert en beangstigt hem tegelijk. Het pistool krijgt een hoofdrol in het verhaal. De eindscène bevriest in een artificieel moment het beeld van Hubert, die Vinz’ wapen toevallig in handen kreeg, tegenover de politieman die zojuist Vinz zinloos neerschoot, beiden met het wapen in een machteloos gebaar gericht op de ander.

De jongens praten met elkaar in standaard machostaccato en vriendschappelijk gescheld. Voor met name Vinz en Saïd zijn vrouwen ofwel bitches waarover je opschept ze hard geneukt te hebben, of zusters die je kunt commanderen, maar wie je vrienden niet mogen beledigen. Ze praten vooral met elkaar, en zijn zelden alleen. Ze besteden hun dagen aan rondhangen in de overwegend lege, desolate ruimten van het

suburbane, economisch zwakke Parijs. Als ze door de straten lopen registreren ze nauwelijks de gebouwde, of menselijke, omgeving, en zijn ze vooral met elkaar bezig. Ze kijken vaak naar beneden, alsof ze letterlijk wegduiken voor het indrukwekkende van de stad, en hun eigen onbetekenendheid daartegenover. De stedelijke omgeving geeft nauwelijks aanleiding tot plezier, noch tot gebruik als gedeelde publieke ruimte, en haar gebruikers doen ook weinig pogingen tot een van beide. De interactie in de eigen buurt is gespannen en vijandig. De enige gezellige buurtscène is de barbecue op het dak van Huberts gebouw, die echter door de politie opgebroken wordt. In de loop van de dag zien we de jongens in een bezoek aan een dealer, gewelddadige confrontaties met een skinheadgang, en in een vernederende en gewelddadige ondervraging op een politiebureau.

Je zou de verbeelding van de stad in *La haine*'s kunnen beschrijven als multiculturele nachtmerrie. Deze voorspelbare lezing wordt echter tegengesproken door aspecten van de narratieve en pictoriale manipulaties en uitsnedes. De jongens staan voor een algemeen fenomeen van sociaal gemarginaliseerde minderheden, maar vormen ook onderling een multiculturele samenleving. Daarbij worden hun personages niet individueel gestereotypeerd als Arabisch, zwart, of joods. Ze hebben elkaar gevonden op een gedeelde status als 'vreemden' vis-à-vis de dominante stedelijke cultuur, en benoemen hun onderlinge loyaliteit expliciet in die zin. De film wordt hier juist een commentaar op de arbitraire en gedetailleerde politieken van culturele stereotypering. Je zou de film voorts kunnen beschrijven als een typisch mannelijk perspectief op stad en interactie, een specimen van de *cinéma beur* die een uitgesproken masculien antikoloniaal perspectief op de *banlieue* vertegenwoordigt.¹⁶ De jongens volgen een mannelijk stereotype: de seksescheiding is voor hen een even onontkoombaar gegeven als de kloof tussen 'witte' respectabiliteit en alle andere culturele opties, hun taalgebruik is mannelijk *slang* op het komische af, en fysiek geweld en wapens 'horen er gewoon bij'. Maar tegelijk wordt ditzelfde beeld, voor de kijker, geïroniseerd: Vinz staat voor de spiegel Robert de Niro's stoere imaginaire dialogen uit Martin Scorsese's *Taxi Driver* na te doen: 'You're talking to me? You're talking to *me*?'. (De films resoneren harder in hun eindscènes: *La haine*'s machteloze antihelden versus *Taxi Drivers* meisjesreddende, vuilruimende machoheld.) Ook tussen

de personages binnen de film wordt dat beeld geïroniseerd. De jongens beoefenen een assertieve vorm van stadstoe-eigening: boven hun hangplek hangen als motto's 'l'avenir c'est nous' en 'la ville c'est nous tous'. Ze veranderen een zin op een reclamebord in de stad van 'le monde est à vous' in 'le monde est à nous'. Als ze lawaaiig het appartement van de dealer proberen te vinden, geeft een vrouw in de hal onbewust commentaar op hun credo's: 'Wat 'n herrie. Jullie denken zeker dat de wereld van jullie is'.

De film citeert de conventie, de zowel sociologische als cinematografische stereotypen van het grote stadsleven, maar weet regelmatig de mazen in het net te vinden, en wordt daar iteratief: hij citeert met een verschil, en biedt de lezer/kijker de gelegenheid zich bewust te worden van het betekenistraject waarin de film opereert en dit op nieuwe wijze te ervaren. *Taxi Driver* ziet de stad alleen door de ogen van de taxichauffeur (De Niro). *La haine* wisselt het interne perspectief op de stad door de ogen van de drie adolescente jongens af met een extern perspectief op de sociale chaos, waarvoor de begin- en eindscènes, alsook de documentaire stijl met realistische journaalbeelden van de rellen en de nasleep ervan filmische middelen zijn. Terwijl de jongens niet 'aardig' genoeg zijn om de kijker tot makkelijke identificatie te bewegen, verhindert de film ook stereotype afkeer. De jongens mogen ons soms schokken – de stad zelf schokt ons ook en wellicht meer. Dat is het moment dat film niet meer 'identificatie' met personages uitlokt, maar een gedistantieerde houding tot de ontmoete sociaal-culturele context – en de kritische participatie daarin van de kijker brengt haar voorbij de 'karakterkwestie' naar de politieke kwestie.

Behalve commentaar op het vanzelfsprekende stadsgeweld in Hollywoodfilms, vormt de film – vast onbewust, maar dat maakt voor het fenomeen van iteratie niet uit – ook een commentaar op de sociologische en sociaal-theoretische conceptualisering van het stadsleven. Zo is Simmels klassieke diagnose van de metropolis en het mentale leven dat die meebrengt opvallend werkzaam in de film. In Simmels betoog produceert het stadsleven, door hem gekenmerkt als een marktmaatschappij, een individualisme dat twee kanten kent: individuele onafhankelijkheid en individualiteit per se, als isolement en afstand tot de ander. Het individualisme van het stadsleven moet zich steeds bewijzen tegenover de overweldigende en onpersoonlijke metropolitaanse

cultuur die boven alle individualiteit uitstijgt – in haar materiële ruimtelijke vormen en hun bovenindividuele historische betekenissen en architectonische schaal. Simmel spreekt over de ‘atrophy of individual culture through the hypertrophy of objective culture’.¹⁷ *La haine* kent dezelfde bezorgdheid om een stedelijke cultuur die de persoonlijke levens van de individuen in de schaduw stelt. Maar hier proberen in specifieke zin gemarginaliseerde individuen zich als groep staande te houden tegenover de onoverwinnelijke schaal en politiek van de stad. Ten tweede ontstaat de verlorenheid die de film verbeeldt niet uit een liberaal-economisch soort individualistische persoonlijkheid, maar uit de sociale contradicties en machteloosheid die een dergelijke economische cultuur voortbrengt. *La haine* verruilt Simmels algemene sociaal-psychologische portret van het stedelijk leven voor dat van een vervreemding die specifieke groepen treft en die tot een complex van sociale, economische en culturele oorzaken herleid moet. De film onderschrijft Simmels diagnose van een stadsleven dat onverschilligheid en distantie tegenover anderen produceert, en waarin latent apathie en geweld huizen. *La haine* kent echter niet de berusting die spreekt uit Simmels analyse van de pro’s en contra’s van moderne stedelijkheid. De film kiest een onomwonden moreel standpunt op het vlak van geweldsescalatie: wapens controleren hun bezitters en niet vice versa. Ze kiest tevens een onomwonden sociaal-kritische positie: haat ontstaat niet uit het blote feit van de stedelijke ruimte, maar uit de specifieke sociale, maar contingente, stratificaties waarmee die ruimte gepaard kan gaan.

Natuurlijk zijn aan mijn lezing van *La haine* de ideologiekritische benadering of die van film als politiek engagement niet vreemd. Maar de film illustreert in mijn lezing ‘politiek’ vooral als het probleem van openbaarheid. Ze vormt er een lus mee: *La haine* verbeeldt als filmisch medium de kwestie van gemedieerde openbaarheid. Zoals ik hierboven betoogde, heeft film als zodanig de formele karakteristiek van de gemedieerde publieke sfeer. Stadsfilms, zoals *La haine*, geven die karakteristiek ook een verbeelde inhoud en effectiviteit mee. Ten eerste visualiseert *La haine* de stedelijke openbaarheid en haar interacties als een politiek-cultureel amalgaam, en daarmee kwesties van cultureel burgerschap (van de personages zowel als van de kijker). Ten tweede is haar hoodschap niet die van ‘activisme’ of ‘verzet’ (van de film dan wel de

kijker), maar thematiseert ze juist de problemen van actorschap en representatie. En ten derde scharniert ze niet rond identificatie met personages maar rond de ontmoeting met sociale problematiek, waarmee een ‘participatie’ van de kijker in de openbaarheid tot stand gebracht wordt en de kijker de rol van burger in plaats van die van consument krijgt.

De film leidt ons naar de parameters van cultureel burgerschap, en zijn eigen rol erin. *La haine* slechts begrijpen in termen van een aan de kijker aangeboden projectiescherm voor eigen instemming, onderhandeling of verzet (Hall) dan wel gelegenheid tot listige manipulatie (Certeau), mist de eigen rol die het cultuurproduct heeft in het bovensubjectieve proces van eindeloze mediaties. *La haine* is een acterend artefact: het artefact voegt zich in een netwerk van verwante (filmische) en andersoortige (academische) teksten, en vertegenwoordigt zowel herhaling als ironisering en kritiek van de gevestigde culturele en academische verbeelding. De film geeft ingang tot een culturele openbaarheid waarin niet de eigen ‘list’ van de lezer tegenover een gefixeerde en disciplinerende cultuur moet staan, maar waarin de ervaring van de list van representatie kan ontstaan.

Ik heb betoogd dat de cultureel burger meer gemeen heeft met de filmkijker dan met de klassieke burger uit de politieke filosofie, of de flaneur uit de theorie van de stedelijke openbaarheid. Het concept van gemedieerde openbaarheid serieus nemen impliceert het afscheid van een zekere romantiek in de klassieke conceptualisering van burgerschap en publieke sfeer – de romantiek die transcendentie in het vaandel heeft. De burger is er de op politiek gerichte en autonome kenner en actor, zijn blik onder eigen regie, zijn lichamelijke habitus irrelevant. Maar waar politiek en cultuur zich onherroepelijk vermengd hebben, contamineert het toeschouwerschap het actorschap, vinden de burgers verhalen en verbeeldingen als hun mede-actoren, en zijn alle burgers cultureel belaste lichamen.

La haine is een artefact dat de toeschouwer uitnodigt tot een reflexieve houding tegenover het onderwerp van de film, tot het afstand nemen van conventionele betekenistrajecten. De kijker vindt daarbij niet actorschap in de tegendraadse toe-eigening van een ideologisch voorgestructureerd product, maar juist in de onteigening van het eigen wereldbeeld die het artefact bewerkstelligt. Het is die kijker die het

burgerschap in de gemedieerde openbaarheid belichaamt. Ze weet dat dit burgerschap geen transcendente, maar immanente taalhandelingen kent, en dat achter het ‘ik vind’ in de regel een citaat komt, evenals achter het ‘ik ben’. Ze ziet het als haar opdracht bedacht te zijn op betekenistrajecten, op de representaties waaraan haar handelen schatplichtig is. De gemedieerde openbaarheid mag niet slechts cultuurgebruikers als consumenten opleveren – wat ze nodig heeft zijn kijkers als burgers.

Noten

¹ Het meest invloedrijk is hier waarschijnlijk Stuart Halls analysemodel geweest, dat hegemoniale, onderhandelende en oppositionele recepties onderscheidt. Zie Hall (1990), specifiek het essay ‘Encoding, decoding’.

² De laatste jaren was er een hausse aan zulke ‘politieke’ films. Denk voor voorbeelden aan *Nuit Noire*; *Good Night, and Good Luck*; *Syriana*; *The Road to Guantánamo*; *Paradise Now*; de films van Michael Moore. Daarnaast bestaan uiteraard vele films die expliciet politiek-kritisch zijn zonder grote politieke gebeurtenissen tot onderwerp te nemen. Zulke politieke films kunnen natuurlijk zelf weer in ideologiekritische termen worden bekeken, dat levert echter niet een andere notie van ‘politiek’ op. Dat laatste geldt ook voor de (overigens interessante) analyse van narratieve en linguïstische strategieën in ‘politieke’ film van Patricia Pisters (2005). De eerstgenoemde, ideologiekritische benadering wordt (op verschillende manieren) vertegenwoordigd in het (vroeg) werk van auteurs als Kaja Silverman, Laura Mulvey, bell hooks, Trin T. Minh-ha. Ik wil geen misverstand doen ontstaan: mijn betoog wil aan het belang van dit type werk geen afbreuk doen.

³ Als filosofen over film schrijven, is dat meestal om te laten zien hoe films filosofische kwesties illustreren. Een goed voorbeeld daarvan zijn de vele beschouwingen over moderne en postmoderne variaties op ontologie, subjectiviteit en identiteit waartoe de sf-film *The Matrix* (1999) van de gebroeders Wachowski aanleiding gaf, en die daarmee de filosofenfilm bij uitstek werd. Zie voor de relatie van filosofen tot film bijvoorbeeld Read & Goodenough (2005).

⁴ Participatie is daarmee ook een ingewikkelder concept dan ‘activisme’ of ‘verzet’. Natuurlijk kan verzet een dimensie worden van participatie, maar de laatste twee concepties veronderstellen een eenduidig oppositioneel kader (ergens ‘tegen’ zijn),

terwijl burgerlijke participatie zich afspeelt als een complexe onderhandeling met symbolische en empirische structuren en andere actoren. Overigens, als ik politiek in dit publieke perspectief begrijp, betekent dat niet dat ik ‘private’ kwesties buiten sluit: juist dat perspectief op politiek maakt de ‘politisering’ mogelijk van voorheen als apolitiek begrepen ruimten en ervaringen.

⁵ Ook waar consumenten als bepaalde collectiviteiten worden gezien (als in, pakweg, ‘jeugdcultuur’), gaat het om praktijken die in principe op het eigen persoonlijke leven zijn gericht.

⁶ Stevenson (2003), p. 98.

⁷ Metz (1974), p. 4.

⁸ Charney & Schwartz (1995), p. 1.

⁹ Gleber (1999), p. 141.

¹⁰ Zie Vega (2005).

¹¹ Dit is de vertaling van zijn *Arts de faire* (1980), het eerste deel van het tweedelige *L’invention du quotidienne*.

¹² Certeau (1984), p. 21.

¹³ Certeau (1984), pp xxi, xxii.

¹⁴ Certeau (1984), p. 188.

¹⁵ Derrida’s punt wordt nog het simpelst geïllustreerd door de klassieke voorbeelden zelf van performatieven: ‘ik doop dit schip de Prinses Beatrix’, ‘ik verklaar u man en vrouw’, ‘ik beloof ...’, en dergelijke ‘performatieve’ uitspraken – die dus de wereld niet ‘beschrijven’, maar ‘maken’, en dat kunnen doen op grond van hun conventies herhalende karakter.

¹⁶ Zie bijvoorbeeld Tarr (2005).

¹⁷ Simmel (1950), p. 422.

Literatuur

- Anderson, B. (1983) *Imagined communities*. Londen, Verso.
- Appadurai, A. (1996) *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Beaudrillard, J. (1995 [1991]) *The Gulf War did not take place*. Bloomington, Indiana University Press.
- Benjamin, W. (2002) *The arcades project*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Certeau, M. de (1984 [1980]) *The practice of everyday life*. Berkeley, University of California Press.
- Charney, L. en V.R. Schwartz (red.) (1995) *Cinema and the invention of modern life*. Berkeley, University of California Press.
- Davis, M. (1990) *City of quartz. Excavating the future in Los Angeles*. Londen, Vintage.
- Derrida, J. (1982 [1972]) Signature, event, context. In: idem, *Margins of philosophy*. University of Chicago Press, pp. 307-330.
- Gleber, A. (1999) *The art of taking a walk. Flanerie, literature, and film in Weimar culture*. Princeton University Press.
- Habermas, J. (1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt, Luchterhand.
- Hall, S. (1990) *Culture, media, language*. London, Unwin Hyman.
- Metz, Chr. (1974) *Film language. A semiotics of the cinema*. University of Chicago Press.
- Pisters, P. (2005) *Opereren in de werkelijkheid. Politieke cinema en de vrije indirecte rede*. Oratie. Amsterdam, Vossiuspers UVA.
- Read, R. en J. Goodenough (red.) (2005) *Film as philosophy. Essays on cinema after Wittgenstein and Cavell*. Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Simmel, G. (1950 [1903]) The metropolis and mental life. In: K. Wolff (red.) *The sociology of Georg Simmel*, Glencoe, The Free Press, pp. 409-424.
- Stevenson, N. (2003) *Cultural citizenship. Cosmopolitan questions*. Maidenhead, Open University Press.
- Tarr, C. (2005) *Reframing difference. Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester University Press.
- Vega, J. (2005) Verlangen naar de stad. Een kleine geschiedenis van sekse en moderniteit. *Tijdschrift voor Genderstudies*, 8, 3, pp. 6-21.